

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
Санкт-Петербургский государственный университет

Рыболовлева Валерия Игоревна

## **ЖИВОПИСЬ ФУТУРИЗМА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА**

Выпускная квалификационная работа по направлению подготовки  
50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»

Образовательная программа «Свободные искусства и науки»  
Профиль «Литература»

Научный руководитель:

Ахапкин Денис Николаевич,  
канд. филол. наук, доц.

Санкт-Петербург  
2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1 Теоретические основания исследования.....	8
1.1 О границах и взаимодействии поэзии и живописи.....	8
1.2 К проблеме интермедиальности.....	12
1.3 О природе экфрасиса.....	14
1.4 Функции интермедиальности.....	19
Глава 2 Интермедиальность в русской поэзии XX века.....	22
2.1 Маяковский и Малевич.....	22
2.2 Айги и Ларионов.....	30
2.3 Бродский и Боччони.....	35
Заключение.....	44
Список литературы.....	46
Приложение.....	50

## ВВЕДЕНИЕ

Вопрос о взаимодействии литературы и живописи стоит еще с античных времен, и по этому поводу существуют различные точки зрения. Одни исследователи стремятся провести как можно более четкую границу между искусствами с целью выявления и обострения их специфики; другие же, напротив, выступают за взаимодействие искусств, дающее возможность их взаимного обогащения. С конца XX века не перестают быть актуальными исследования проблемы интермедиальности: имеют место теоретические исследования, как нацеленные на более полное и подробное определение этого понятия, так и призванные проанализировать интермедиальные отношения между искусствами в рамках конкретных произведений.

Результатом изучения интермедиальности в искусстве должно стать выявление общих закономерностей возникновения взаимовлияния литературы и изобразительного искусства и их зависимость от исторического процесса. В настоящей работе мы не стремимся представить новый теоретический взгляд на проблему интермедиальности, но на примерах поэтических произведений и их аналогов в живописи анализируем механизмы перевода произведения с языка одного искусства на язык другого.

В качестве материала для исследования мы выбрали футуристическую живопись, так как именно в ней доведены до предела конструктивные принципы организации изобразительной плоскости. Поэзия становится неотъемлемой частью футуристического движения в России в начале XX века и нередко обращается к опыту футуризма в дальнейшем.

**Актуальность** настоящего исследования заключается в активной разработке проблемы интермедиальности в наши дни, обусловленной динамичным развитием современной медиакультуры – вследствие этого поднимается важный вопрос о возможностях человека переводить информацию с вербального языка на визуальный и наоборот.

На данный момент нет трудов, в полной мере отражающих проблематику интермедиальности в изучаемых нами стихотворениях – «Ист Финчли» Иосифа Бродского, «Уличное» Владимира Маяковского и «Н. Х. среди картин» Геннадия Айги. Этим обуславливается **новизна** настоящего исследования.

**Объектом** исследования являются стилистические и композиционные приемы, описательные фрагменты и особенности центральных образов, обнаруживающие отсылки к визуальным источникам, в указанных стихотворениях.

**Предмет** исследования – интермедиальность в вышеназванных произведениях.

**Методология** исследования предполагает проведение историко-культурного, лингвостилистического и рецептивно-эстетического анализа.

**Цель** работы – исследовать специфику интермедиальных отношений футуристической живописи и русской поэзии XX века на примере произведений трех поэтов начала, середины и конца столетия – Маяковского, Айги и Бродского.

Для достижения указанной цели в работе поставлены следующие **задачи**:

1. Провести анализ явления «интермедиальность»: раскрыть специфику проблемы взаимодействия литературы и живописи, выявить генезис интермедиальности, рассмотреть различные точки зрения на это явление, а также выделить его типы и функции;
2. Провести анализ интермедиальных отношений предложенных стихотворений и произведений изобразительного искусства с точки зрения их влияния на поэтический язык и смысловое содержание текста.

Структура исследования определяется поставленными задачами.

**Первая глава** является теоретической. В ней рассматриваются понятие, виды и функции литературно-визуальной интермедальности.

**Вторая глава** посвящена сравнительному анализу произведений Маяковского и Малевича, Айги и Ларионова, Бродского и Боччони.

Работа состоит из 46 страниц; в приложении приводится анализируемый материал: тексты стихотворений и репродукции картин.

В основу сравнительного анализа произведений поэтического и изобразительного искусства положен обильный и разнообразный фактический материал. **Теоретическая база** исследования строится на научных статьях и монографиях, посвященных проблеме интермедальности и ее видов (в частности, экфрастическому описанию); а также на трудах, посвященных творчеству поэтов, произведения которых мы анализируем в практической части работы.

Важными для нашего исследования являются труды, обращенные к проблеме соотношения словесного и изобразительного искусства, включающие как общие теоретические обоснования вопроса, так и анализ произведений конкретных авторов в их связи с произведениями живописи. Среди них монография Н. Дмитриевой «Изображение и слово», в которой искусствовед анализирует специфику изобразительных искусств (скульптуры, живописи и графики) в их связи с искусством слова; монография К. Пигарева «Русская литература и изобразительное искусство», автор которой, хотя и исследует неактуальное для нашей работы искусство XVIII – первой четверти XIX века, дает ценные замечания по поводу взаимодействия литературы и живописи; сборник статей «Литература и живопись» под редакцией А. Н. Иезуитова, предлагающий разносторонний взгляд на проблему взаимодействия искусств. Особую ценность для нашей работы представляет монография В. Альфонсова «Слова и краски. Очерки из

истории творческих связей поэтов и художников», в которой литературовед обращается к анализу поэзии Блока, Заболоцкого и Маяковского и их связи с изобразительным искусством.

Анализируя проблему интермедиальности, мы опираемся на статью Н. В. Тишуниной «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» и статью Э. В. Седых «К проблеме интермедиальности». В этих работах дано определение интермедиальности, взятое нами за основу дальнейших рассуждений, описаны типы и обоснована актуальность этого явления. Одним из типов интермедиальности считают экфрасическое описание. Генезису экфрасиса и эволюции понимания этого термина посвящены следующие труды: «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» Н. В. Брагинской, «Миф и литература древности» О. М. Фрейденберг, «Пластическая радость красоты» М. О. Рубинс. Особенно стоит выделить сборники статей, посвященных экфрасису: сборник трудов Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе» под редакцией Л. Геллера и сборник статей «“Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте» под редакцией Д. В. Токарева. В них представлены различные взгляды на определение экфрасиса и его функционирование в тексте, а также примеры использования экфрасиса в русской литературе. Кроме того, следует отметить статьи «Поэзия до и после экфрасисов» А. Маркова и «Ожившие картины: экфрасис и диегезис» Ю. В. Шатина.

О поэтике Маяковского в его связи с живописью пишет В. Альфонсов в уже названной нами монографии «Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников»; об интерпретации анализируемой нами картины Малевича «Англичанин в Москве» пишет Н. Фиртич в статье «“Англичанин в Москве” Казимира Малевича как притча о новом видении». О поэтике футуристов пишет Е. Бобринская в монографии «Русский авангард: истоки и метаморфозы», а о становлении Маяковского как поэта

читаем в книге «Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания», составленной В. Н. Терехиной и А. П. Зименковым, а также в автобиографии В. Маяковского «Я сам».

Говоря о поэтике Айги, мы опираемся, в первую очередь, на интервью «Я — малевичеанец...», опубликованном в книге И. Врубель-Голубкиной «Разговоры в зеркале». Из рассказа поэта о себе мы узнаем об истоках его поэзии и взглядах на живописное искусство. Также к работе над стихотворением Айги мы привлекаем две работы С. Е. Бирюкова: монографию «Амплитуда авангарда» и статью «Перечитывая Айги».

К анализу поэзии Бродского мы привлекаем, в первую очередь, труды «Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии» Л. Лосева, «Между вещью и пустотой (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского «Урания»)» Ю. Лотмана (в сотрудничестве с М. Ю. Лотманом), «О поэзии Иосифа Бродского» М. Крепса. Не меньшую ценность для нас имеют сборник интервью «Иосиф Бродский. Большая книга интервью» В. Полухиной, позволяющая понять истоки поэтики Бродского, и статья «На подступах к визуальной эстетике Иосифа Бродского» Ю. Левинга, дающая представление о роли визуального в творчестве поэта.

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ

### 1.1 О границах и взаимодействии поэзии и живописи

*В своих поисках нового языка искусство не может истощиться,  
точно так же, как не может истощиться познаваемая им  
действительность<sup>1</sup>.*

*Ю. М. Лотман*

Своего рода особенностью взаимодействия различных видов искусства является противоречивость этого процесса. С одной стороны, каждое из искусств постоянно стремится подчеркнуть свою специфику, отграничить себя от других, воплотить себя в чистом виде; с другой стороны, искусства неизбежно пересекаются, границы между ними становятся гибкими, и даже разработка отличительных черт непременно включает в себя расширение, заимствование приемов других искусств. «Такова диалектика развития: вместе с тенденцией к разъединению существует, борется с ней противоположная, объединительная тенденция; центробежная и центростремительная силы воздействуют на судьбы искусства»<sup>2</sup>. Названные А. С. Вартановым тенденции стали особенно актуальны с конца XIX века, когда технический прогресс дал толчок не только к возникновению синтетических видов искусства – фотографии, телевидения, кинематографа, но и к более активному «обмену опытом» между существующими видами искусства. Исследователь Н. Дмитриева справедливо заметила, что важным принципом плодотворного взаимодействия искусств является его органичность: «всякое расширение границ художественной формы того или иного искусства, “вторжение” его в область других искусств дает хорошие плоды тогда, когда является внутренним, органическим процессом роста

<sup>1</sup>Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – с. 72

<sup>2</sup> Литература и живопись: сб.ст. / отв. ред. А. Н. Иезуитов. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. – с. 5



самого этого искусства, развертывания его потенциальных возможностей»<sup>3</sup>. Усваивание опыта других искусств, по мнению Дмитриевой, должно быть «исторически назревшей потребностью в более широком захвате действительности»<sup>4</sup> – в ином случае взаимодействие видов искусства приведет к утрате их собственной специфики и разрушению границ между ними.

Взаимодействие поэзии и живописи всегда представляло большой интерес и давало обширный материал для анализа. Целью исследователей являлось определение границ этих видов искусства, их специфики и путей взаимодействия. В разные культурные эпохи ответы на эти вопросы звучали по-разному.

Греческому поэту Симониду, жившему в 5 – 6 вв. до н. э., приписывают слова «Живопись – это немая поэзия, а поэзия – это говорящая живопись». Здесь нет указания на взаимовлияние этих видов искусства – они остаются в пределах самих себя, Симонид лишь раскрывает суть одного вида искусства в терминах другого. Также действуют и другие греческие авторы. Например, Аристотель в «Поэтике», говоря о важности фабулы в трагедии, пишет: «Подобное бывает и в живописи. Если кто размажет самые лучшие краски в беспорядке, тот не может доставить даже такого удовольствия, как набросавший рисунок мелом»<sup>5</sup>. Другой, более поздний греческий писатель Филострат Старший в начале трактата «Картины» пишет о том, что «и поэт и художник, в одинаковой мере стремятся передать нам дела и образы славных героев». Поэзия и живопись в сознании древних греков существуют на равных.

Хотя эпоха Возрождения в Европе ознаменована расцветом культуры в целом, наивысшего подъема достигло изобразительное искусство того времени. С этим непосредственно связан трактат Леонардо да Винчи «Спор

<sup>3</sup> Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – с. 30-31

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель. – Л.: ГИХЛ, 1957.

живописца с поэтом, музыкантом и скульптором», в котором автор доказывает главенствующее положение живописи в ряду свободных искусств и наук. Леонардо акцентирует внимание на видах восприятия информации, таким образом выстраивая четкую границу между искусствами. По его мнению, живопись влияет на человека посредством зрительного восприятия, а поэзия – слухового. Автор аргументирует свою позицию тем, что «глаз, называемый окном души, это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения природы»<sup>6</sup> и, не увидев прежде вещь, о которой идет речь, поэт не сможет описать ее словами. Леонардо перефразирует слова Симонида и называет поэзию «слепой живописью», неспособной увидеть красоту вещи и передать ее собственными средствами.

Еще одной работой, имеющей большое теоретическое значение в данной области, является трактат Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Как и Леонардо, Лессинг обращается к специфике этих видов искусства. Он замечает, что поэзия «дает видимое постепенное действие, различные моменты которого последовательно раскрываются один за другим во времени», в то время как живопись – это «видимое, но остановившееся действие, различные моменты которого раскрываются одновременно, один подле другого в пространстве»<sup>7</sup>. На основе этого наблюдения Лессинг впервые разделяет искусства на временные и пространственные и в этом видит главное различие живописи и поэзии. Притом, будучи теоретиком эпохи Просвещения, Лессинг превозносит поэзию над живописью: способность развернуть действие во времени дает поэзии возможность более широкого и свободного подражания действительности; изобразительное искусство властно лишь над статикой,

---

<sup>6</sup> Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором [Электронный ресурс]. URL: [http://velib.com/read\\_book/vinchi\\_leonardo\\_da/traktat\\_o\\_zhivopisi/spor\\_zhivopisca\\_s\\_poehtom\\_muzykantom\\_i\\_skulptorom/](http://velib.com/read_book/vinchi_leonardo_da/traktat_o_zhivopisi/spor_zhivopisca_s_poehtom_muzykantom_i_skulptorom/) (дата обращения: 24.03.2018)

<sup>7</sup> Лессинг Г. Э. Избранное / Г. Э. Лессинг. – М.: Художественная литература, 1980.

телесностью, что ограничивает его в передаче непрерывно изменяющейся действительности.

Дмитриева утверждает, что в XIX веке «общественная роль литературы и неразрывно с этим ее художественная сила достигают никогда раньше небывалого уровня»<sup>8</sup>, а превосходство литературы над другими видами искусства воспринималось теоретиками как должное. В конце XIX века, с точки зрения Иезуитова, и литература и живопись наилучшим образом раскрылись в своей специфичности: литература отказывается от «живописи словом», а живопись, в свою очередь, фокусируется на выразительности зримого, внешнего аспекта мира. Тенденции к взаимовлиянию словесного и изобразительного искусства в начале XX века Иезуитов критикует: «Нарушение связей между словом и изображением <...> привело, с одной стороны, к беспредметной живописи, с другой, к поэзии того русла, к которому принадлежал Крученых, и к прозе писателей школы "потока сознания"»<sup>9</sup>. Тем не менее, перемены в соотношении искусств в начале прошлого столетия породили волну исследований, обращенных как к общим теоретическим вопросам, так и к анализу связей конкретных мастеров.

Попытки разграничить виды искусства отталкиваются, прежде всего, от специфики художественных средств. Однако анализ взаимодействия искусств требует, напротив, поиска точек соприкосновения. Дмитриева, рассуждая о зрительной природе словесного и живописного образа, приходит к выводу, что и тот и другой неразрывно связаны с воспринимающим — читателем или зрителем. Визуальный образ при прочтении текста возникает всегда, но его ясность и схожесть с заложенным автором зависит от опыта и запаса впечатлений каждого читателя. В живописи же визуальный образ работает в обратном направлении: он отчетливо предстает перед зрителем, который «наполняет» его смыслом в зависимости от того же опыта и запаса

<sup>8</sup> Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. — М.: Искусство, 1962. — с. 13

<sup>9</sup> Литература и живопись: сб.ст. / отв. ред. А. Н. Иезуитов. — Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982. — с. 14

впечатлений. Таким образом, в литературе «зрительные образы растворяются в движении мысли»<sup>10</sup>, а в изобразительном искусстве «мысль и чувство словно растворены в зримом изображении»<sup>11</sup>. Человек, воспринимающий произведение, становится тем общим, что есть у разных видов искусства. Этот факт можно использовать в качестве ключа к проблеме взаимодействия литературы и живописи.

## 1.2 К проблеме интермедиальности

В современном литературоведении термин «взаимодействие искусств» все чаще заменяют термином «интермедиальность». Его возникновение связано с активно развивающейся с середины прошлого столетия семиотикой – наукой о знаках, в рамках которой произведения искусства, виды искусства и культуры в целом считаются «текстом», семиотической (знаковой) системой. В связи с этим и процессы, происходящие в искусстве, обретают новые теоретические обоснования.

Поводом к возникновению термина стала разработанная Ю. Кристевой и Р. Бартом теория интертекстуальности. Исследователи утверждали, что любой текст интертекстуален: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат»<sup>12</sup>. Интертекстуальные отношения разворачиваются в пределах одного семиотического кода, что не решает вопроса взаимодействия разных видов искусства - перевода произведения искусства с одного семиотического кода на другой. В свете этого возникла необходимость в новом термине, описывающем отношения между искусствами.

---

<sup>10</sup> Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – с. 49

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. – с. 418.

Предложенный литературоведом А. Ханзен-Леве и вошедший в употребление в последнее десятилетие XX века термин «интермедиальность» разрабатывался исследователем Н. В. Тишуниной. В первую очередь, Тишунина, цитируя философа И. П. Ильина, говорит о понятии «медиа» в его широком толковании: «“медиа” определяются как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств»<sup>13</sup>. Это становится обоснованием термину «интермедиальность», который может быть понят как в широком, так и в узком смысле. С одной стороны, интермедиальность - это «создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры»<sup>14</sup> (метаязыка культуры, по Ильину); с другой стороны, это «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств»<sup>15</sup>. По мнению Тишуниной, интермедиальность – это, в отличие от интертекстуальности, не цитация, а корреляция текстов. При переводе с языка одного искусства на язык другого взаимодействуют не столько языки искусств, сколько смыслы, заложенные в произведения. Например, если говорить о соотношении литературы и живописи, то описание картины привносит в литературный текст заключенные в цвете, форме, композиции смыслы. Кроме того, в этот процесс вовлекается и культурно-исторический контекст: «обмен опытом» между искусствами подразумевает обмен художественными образами и приемами, значимыми для определенной эпохи.

Учитывая разнообразие форм взаимодействия литературы и живописи, о которых пойдет речь в нашем дальнейшем исследовании, можно выделить разные типы интермедиальности. Исследователь Э. В. Седых, опираясь на

---

<sup>13</sup> Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – СПб.: 2001. – Вып. 12.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

литературно-живописную классификацию Ханзен-Леве, говорит о следующих типах интермедальности<sup>16</sup>:

1. моделирование материальной фактуры изобразительного искусства в литературе (визуальная поэзия);
2. отражение в литературном произведении формообразующих принципов живописного полотна (применение художественных техник к литературному тексту);
3. использование в литературном тексте образов, мотивов, сюжетов изобразительного искусства (экфрасическое описание).

Первые два типа касаются вопроса техники: писатель воплощает в литературном тексте присущий изобразительному искусству зрительный образ или заимствует те или иные приемы построения живописного полотна; изучение этих видов интермедальности возможно на конкретных примерах. Третий тип интермедальности – экфрасис, является предметом оживленных дискуссий в современном литературоведении, что требует дополнительных разъяснений.

### 1.3 О природе экфрасиса

Термин «экфрасис» имеет долгую историю, восходящую к античным временам. «Экфрасис – это описательная речь, отчетливо являющаяся глазам то, что она поясняет»<sup>17</sup>, – пишет исследователь Н. В. Брагинская, цитируя ритора Феона. Вместе с тем, Брагинская замечает, что термин «экфрасис» можно распространить за пределы прогимнасм – экфрасис может быть «отдельным произведением, хотя чаще она [экфразис] встречается в составе иного целого»<sup>18</sup>. Экфрасическое описание, являющееся частью произведения, выступает как тип текста; описание, представляющее собой

<sup>16</sup> Седых Э. В. К проблеме интермедальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб. – Вып. 3.

<sup>17</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – с. 259

<sup>18</sup> Там же, с. 260

самостоятельное завершённое произведение, выступает как художественный жанр. Предметом же экфрасиса, по свидетельствам тех же греческих риториков, преимущественно являются произведения искусства.

Словесное изображение произведения искусства как явление, несомненно, старше науки, давшей этому явлению название. Описание предметов искусства – кубков, мечей, палат, дворцов – находим в эпических сказаниях разных народов. Но наиболее близким к понятию экфрасиса стали описания в гомеровском эпосе – в них чаще воссоздается не сам предмет, а изображенный на нем сюжет. Классическим примером экфрасиса как типа текста является описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера.

В риторике понятие «экфрасис» возникает и развивается приблизительно в I – II вв. н.э. В то же время экфрасис из типа текста перерастает в литературный жанр, первым примером которого является сочинение Филострата Старшего (II – III вв. н.э.) «Картины». Таким образом, появление термина не только теоретически обосновывает издревле существующее художественное явление, но и дает повод для возникновения литературного жанра.

Долгое время, вплоть до XX века, экфрасис не был предметом изучения теоретиков литературы и искусства. Брагинская обосновывает это тем, что, во-первых, «экфрасис в том смысле, в котором мы понимаем термин, <...> долгое время не был чем-то отдельным, имеющим свое начало и конец, свои пределы и свое название»<sup>19</sup>. Термин «экфрасис» возник в риторическом дискурсе, поэтому наука изначально понимала под ним лишь вид риторических прогимнасм. Во-вторых, хотя экфрасис и встречался в новой европейской художественной литературе, он воспринимался как «факультативное дополнение»<sup>20</sup>. Экфрасис рассматривался в контексте

<sup>19</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – с. 261

<sup>20</sup> Там же, с. 261

искусствоведения, а целью исследований была попытка установить степень достоверности описаний и их ценности для истории изобразительного искусства. По мнению Брагинской, для понимания природы экфрасиса наиболее плодотворными оказались литературоведческие исследования, обращенные непосредственно к литературным произведениям и нацеленные на выяснение художественных функций экфрасиса в тексте.

Как было сказано ранее, экфрасис в гомеровском эпосе наиболее соответствует природе этого явления. Такого мнения придерживается О. М. Фрейденберг, называя экфрасис (по терминологии Фрейденберг – экфраза) «описанием описания»; это «не описание непосредственной натуры, но описание вторичное, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного»<sup>21</sup>. Экфрасис – это описание вещи, уже описанной иным способом.

Такое определение экфрасиса вводит нас в область семиотики. Исследователи отмечают вторичный характер экфрасиса по отношению к реальности – литературный текст (вторичное воспроизведение) описывает произведение искусства (первичное воспроизведение).

Здесь уместно будет осветить еще одно свойство экфрасиса, впервые сформулированное Фрейденберг. «Экфраза описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено. Описание этого «как» и составляет душу экфразы» [3, с. 141]. Экфрасис, согласно Фрейденберг, описывает иллюзорное как реальное, «стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая»<sup>22</sup>. Позднее Л. Геллер определит экфрасис как прием, который

<sup>21</sup> Олейников А. Теория наррации О. М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа [Электронный ресурс] / А. Олейников // Русская антропологическая школа. Институт РГГУ. – 2003. URL: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm> (дата обращения: 18.03.18)

<sup>22</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Восточная литература, 1998. – С. 141



«состоит в живом изображении какого-нибудь предмета»<sup>23</sup>, а еще через несколько лет исследователь А. Марков напишет, что экфрасис – это «разворачивание» картины, то есть «живое состояние»<sup>24</sup>. «Живую» реальность произведение пластического искусства заключает в статику (первичное воспроизведение), а экфрастическое описание вновь «оживляет» образ (вторичное воспроизведение).

На ум приходит разделение искусств Лессингом на пространственные и временные – оно также нашло свое отражение в теории экфрасиса. Как замечает Геллер, в экфрастическом описании некоторыми исследователями «видится стремление остановить время, превратить словесный временной произвольный знак в пространственный, “естественный”»<sup>25</sup>. Это мнение Геллер считает ошибочным, аргументируя свою позицию тем, что «картина также живет во времени и меняется в зависимости от положения зрителя и его движений»<sup>26</sup>. С точки зрения Геллера, во времена Лессинга произведение изобразительного искусства понималось иначе, чем в современном искусствоведении.

Как оказалось, дело здесь не в том, как картину понимали тогда и сейчас; дело в том, что в трактате Лессинга была упущена важная деталь, проливающая свет на явление экфрасиса. По свидетельству Р. Данилевского, Лессинг, говоря об описании скульптурной группы в «Илиаде» Гомера, обращается к старому философскому термину «энаргия» (пер. «ясность, очевидность») и предлагает придать ему «иной, новый смысл, подчеркивающий эстетическую ценность иллюзии, фантазии, воображения и, более того, смысл, <...> указывающий на центральную их роль в творческом

<sup>23</sup> «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 45

<sup>24</sup> Марков А. Поэзия до и после экфрасисов / А. Марков. – М.: Ridero, 2016.

<sup>25</sup> Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – с. 11

<sup>26</sup> Там же, с. 12

процессе»<sup>27</sup>. Идея Лессинга (в современных терминах) заключается в том, что между реальностью, ее первичным воспроизведением (картиной) и вторичным воспроизведением (экфрасисом) лежит «мир энаргии, <...> то есть, собственно говоря, та духовная, мыслительная область, в которой совершается творчество и которая за него отвечает»<sup>28</sup>. Данилевский отмечает, что воображение не может быть статичным – оно безотносительно и безгранично. И что самое важное для наших рассуждений, «индивидуальная, живая энаргия никогда не позволит механически точно воспроизвести воспринятое извне произведение»<sup>29</sup>. Этим объясняется неверность суждений о статичной природе экфрасиса – он возникает не из «мертвой» картины, а из «живого» ее восприятия.

Учитывая приведенные выше рассуждения, необходимо сказать, что воспроизведение воспроизведения не равно копии второго порядка. Геллер пишет: «Перевод чувственных восприятий и интуитивного знания на язык искусства – действие иного порядка сложности и ответственности, чем снятие копии с готовой модели мира (скажем, картины)»<sup>30</sup>. Экфрасис – это перевод с языка изобразительного искусства на язык литературы; но предметом перевода здесь является не объект, изображенный на картине, и не код, шифрующий этот образ, а «восприятие объекта и толкование кода»<sup>31</sup>. Геллер называет экфрасис иконическим (в терминологии Пирса) знаком видения картины писателем.

Исследователь Ю. В. Шатин называет экфрасис «метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины»<sup>32</sup>. Также

<sup>27</sup> «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – с. 37

<sup>28</sup> Там же.

<sup>29</sup> Там же, с. 39

<sup>30</sup> Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – с. 9

<sup>31</sup> Там же, с. 10

<sup>32</sup> Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис [Электронный ресурс] / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 20.04.18)

прибегая к семиотической терминологии теории Пирса, Шатин говорит о том же, что и Геллер: произведение живописи является иконическим знаком, который может быть переведен на язык художественной литературы; экфрасис же становится иконическим знаком видения картины писателем за счет того, что «включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцающего субъекта»<sup>33</sup>.

В нашем исследовании будем придерживаться точек зрения Геллера и Шатина, в рамках которых под экфрасисом понимается словесное описание восприятия писателем произведения искусства.

#### 1.4 Функции интермедиальности

Как таковой классификации функций интермедиальности не существует – обычно исследователи выделяют те или иные функции применительно к изучаемому ими тексту. Во избежание вопросов, связанных с терминологическим аппаратом нашего дальнейшего исследования, попробуем ответить на вопрос о роли, которую интермедиальность играет в литературном произведении.

Исходя из определения интермедиальности как художественного метаязыка культуры, можно говорить о диалоге культур, который становится возможным благодаря взаимодействию художественных референций – образов и стилистических приемов. Брагинская, говоря о соотношении словесного и изобразительного искусства, замечала: «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне “словесного” смысла»<sup>34</sup>. Этот пример

<sup>33</sup> Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис [Электронный ресурс] / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 20.04.18)

<sup>34</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977.

взаимовлияния, «обмена опытом» между искусствами и представляет самую суть интермедиальности.

Как уже было сказано, интермедиальность актуализирует культурно-исторический контекст: «Сначала в сознании воспринимающего выстраиваются “изобразительные” характеристики образа, затем, посредством работы культурной памяти, происходит поиск его художественно-исторических аналогий, в результате чего возникает понятийная расшифровка образа»<sup>35</sup>. В этом смысле можно говорить о контекстной функции интермедиальности.

Интермедиальность тесно связана со многими аспектами текста, такими как излагаемая история, герои, позиция автора и т.д. Она может выполнять моделирующую функцию, то есть влиять на характер изложения текста как на уровне смысла, так и на уровне его организации. К этой функции относится, например, композиционная роль экфрасиса в тексте. Исследователь Ходель считает, что экфрасис приостанавливает ход повествования, концентрирует внимание на одном объекте вместо описания общей картины. Так экфрастическое описание влияет на восприятие произведения читателем: «в экфрасисе внимание читателя ослабляется, и автор может незаметно открывать перспективу будущих событий, манипулируя читателем с помощью изоморфного подражания действительности»<sup>36</sup>.

Последней, в значительной степени объединяющей все предыдущие, функцией интермедиальности назовем смыслообразующую: она может служить организующим началом в литературном тексте; может давать читателю исторический, культурный и художественный контекст, подсказку к интерпретации произведения; может в одном виде искусства раскрывать

<sup>35</sup> Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11.

<sup>36</sup> Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – с. 24

потенциал к развитию в новых направлениях путем взаимодействия с другим видом искусства. Так или иначе, интермедиальность направлена на расширение заложенного в текст смысла.

Итак, мы рассмотрели эволюцию проблемы соотношения литературы и живописи, а также определение, виды и функции интермедиальности. На этой теоретической базе мы построим сравнительный анализ конкретных произведений поэзии и живописи. Следует заметить, что в приводимых нами примерах - стихотворение «Уличное» Владимира Маяковского и картина Казимира Малевича «Англичанин в Москве», стихотворение «Ист Финчли» Иосифа Бродского и картина Умберто Боччони «Прощания», так или иначе сочетаются разные типы интермедиальности и выполняются одновременно различные функций.

## ГЛАВА 2. ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ XX ВЕКА

### 2.1 Маяковский и Малевич

Поэтическое творчество Владимира Маяковского неразрывно связано с его живописной практикой. Маяковский подошел к живописи не как зритель, а как «мастер, увидевший в самих приемах живописи возможности для обновления стиха»<sup>37</sup>.

Первые шаги в поэзии были сделаны Маяковским еще в годы обучения в гимназии, но по его собственным словам, они не увенчались успехом: «Третья гимназия издавала нелегальный журнальчик «Порыв». Обиделся. Другие пишут, а я не могу?! Стал скрипеть. Получилось невероятно революционно и в такой же степени безобразно. <...> Написал второе. Вышло лирично. Не считая таковое состояние сердца совместимым с моим «социалистическим достоинством», бросил вовсе»<sup>38</sup>. Вспоминая стихотворения, написанные во время заключения в Бутырской тюрьме, пишет: «Исписал таким целую тетрадку. Спасибо надзирателям — при выходе отобрали. А то б еще напечатал!»<sup>39</sup>.

С живописью дело обстояло иначе. Маяковский вспоминает свое детское увлечение картинками и открытками, которые он перерисовывал. Считая, что не умеет писать, Маяковский принялся развивать талант художника. В 1911 году поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где «мир открылся Маяковскому в зримых, пластических образах, из всех органов чувств он, кажется, больше всего доверял глазу, и это уже не “поэтика”, а мироощущение»<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. – М., Л.: Советский писатель, 1966. – с. 94

<sup>38</sup> Маяковский В. Я сам / В. Маяковский. – М.: Правда, 1978.

<sup>39</sup> Там же.

<sup>40</sup> Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. – М., Л.: Советский писатель, 1966. – с. 95

Там же, в училище, Маяковский познакомился с будущим близким другом Давидом Бурлюком. Именно под влиянием Бурлюка Маяковский снова стал писать стихи: «Днем у меня вышло стихотворение. <...> Читаю строки Бурлюку. Прибавляю — это один мой знакомый. Давид остановился. Осмотрел меня. Рывкнул: «Да это же ж вы сами написали! Да вы же ж гениальный поэт!» Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного эпитета обрадовало меня. Я весь ушел в стихи. В этот вечер совершенно неожиданно я стал поэтом»<sup>41</sup>. Маяковский примкнул к футуристической группе «Гилея», организованной Бурлюком, и в 1912 году вместе с Бурлюком, Велимиром Хлебниковым и Алексеем Крученых выпустил поэтический сборник кубофутуристов «Пощечина общественному вкусу». Здесь было впервые опубликовано стихотворение Маяковского «Ночь»:

Багровый и белый отброшен и скомкан,  
в зеленый бросали горстями дукаты,  
а черным ладоням сбежавшихся окон  
раздали горящие желтые карты...<sup>42</sup>

Альфонсов по поводу этого стихотворения отмечал, что Маяковский «пишет красками»<sup>43</sup> — «он не любит называть свои чувства, он, как живописец, отделяет их от себя, выражая во внешнем, зримом образе»<sup>44</sup>. Создавая зрительный образ, Маяковский, в прошлом художник, теперь — поэт, переносит его из области живописного в область поэтического.

Все раннее творчество поэта основано на художественной технике: «начни читать его даже самые ранние стихи — он изумляет свежестью первобытности показанных — вновь открытых, удивительно узренных

<sup>41</sup> Маяковский В. Я сам / В. Маяковский. — М.: Правда, 1978.

<sup>42</sup> Маяковский В. В. Собрание сочинений: в 12 т. / В. В. Маяковский. — М.: Правда, 1978.

<sup>43</sup> Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. — М., Л.: Советский писатель, 1966. — с. 93

<sup>44</sup> Там же.

вещей»<sup>45</sup>, – вспоминает Д. Бурлюк. Это, однако, связано не только с личными склонностями Маяковского, но и с особенностями искусства кубофутуристов в целом. Ориентированный, с одной стороны, на французский кубизм с его условными геометрическими формами, с другой стороны, на итальянский футуризм и его культ будущего, кубофутуризм провозгласил смену художественных форм как в живописи, так и в поэзии. «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью»<sup>46</sup> – таким стал путь обновления литературного языка, провозглашенный футуристами. Поэты (среди которых большинство были также и художниками) утверждали первенство живописи, необходимости усвоения живописных приемов: «Это и введение смысловых и звуковых сдвигов в слове, в поэтической строке <...>, и соотнесение содержания слова с его “начертательной характеристикой” <...>, и сама образность многих поэтических произведений футуристов, основанная преимущественно на зрительных и цветовых представлениях»<sup>47</sup>. Стремление к передаче восприятия пространства и предмета в нем средствами языка стало главным принципом поэтики кубофутуристов.

Хотя тяга к зримому образу навсегда останется определяющей особенностью поэтики Маяковского, в раннем творчестве еще не проработана техника его создания – поэт буквально пишет «картину», заимствуя в футуристической живописи приемы работы с предметом и пространством. Например, строки «а сквозь меня на лунном сельде / скакала крашенная буква» стихотворения 1913 года «Уличное» Альфонсов объясняет заимствованием из живописи принципа витрины, разработанного Пикассо и Браком и призванного «создавать глубины, “пронизывая” предмет без нарушения плоскостности холста»<sup>48</sup>. В этом стихотворении Маяковского

<sup>45</sup> Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – с. 519

<sup>46</sup> Хлебников В. Неизданные произведения / В. Хлебников. – М., 1940.

<sup>47</sup> Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. А. Бобринская. – М.: Пятая страна, 2003. – с.170

<sup>48</sup> Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. – М., Л.: Советский писатель, 1966. – с. 104



даже было усмотрено сходство с картиной Казимира Малевича «Англичанин в Москве»<sup>49</sup>. Об этом и пойдет речь в нашем дальнейшем анализе.

Маяковский и Малевич познакомились в 1912 году – они оба участвовали в выставке «Союза молодежи». В 1913 году возник проект футуристического театра в связи с написанием Маяковским трагедии «Владимир Маяковский». Малевич в письме М. В. Матюшину пишет: «У Маяковского выходит такая драма, что восторгу не будет конца, для нас блестяще он все разрешает <...>. Я и Маяковский вносим предложение Вам, надеюсь, что и Крученых тоже, и Вы присоединитесь к нам. Именно, мы поручаем Вам снести письменное заявление от имени всего нашего Товарищества в Союз молодежи о поддержке нас на первый спектакль». По этим словам видно, что Малевич с уважением относится к единомышленнику Маяковскому. Позднее поэт и художник сотрудничают в работе над серией военных лубков, готовящихся в издательстве «Сегодняшний лубок». Издание открыток было приурочено к началу Первой мировой войны в августе 1914 года и было призвано поднять боевой дух солдат. Все тексты лубков и открыток принадлежали Маяковскому, но поэт не только писал – некоторые рисунки также принадлежат ему. Исследователь В. Н. Терехина отмечает влияние Малевича на Маяковского: «Судя по хронике запечатленных событий, он не сразу начал рисовать лубки, ограничиваясь написанием текстов. <...> Нарисованный Маяковским <...> лист № 20 «Плыли этим месяцем...» стилистически близок к подписным работам Малевича: изображение укрупнено, лишено мелких деталей, графический контур объединяет, «прошивает» большие цветовые плоскости»<sup>50</sup>. Таким образом, учитывая активное общение Маяковского и Малевича в 1913-1914 годы,

<sup>49</sup> Juliette Stapanian, *Majakovsky's Cubo-Futurist Vision*, Rise University Press, Houston, Texas, 1986.

<sup>50</sup> Терехина В. Н. Военный лубок Маяковского и Малевича // Политика и поэтика: русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: публикации, исследования и материалы / Учреждение РАН. Институт мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. В.В. Полонский; науч. ред. Е.В. Глухова. – М.: ИМЛИ РАН, 2014.

картину «Англичанин в Москве» и стихотворение «Уличное», созданные ими в это время, действительно можно считать связанными между собой.

Картина «Англичанин в Москве» выполнена в стиле, названном самим Малевичем «алогизм вещей». Особенностью алогичных холстов Малевича стало отсутствие узнаваемых, логичных связей между изображенными предметами. Использование техники коллажа, вставки букв или целых слов, изображение реальных предметов в сочетании с геометрическими формами – все это создает впечатление набора случайных форм. Впервые глядя на картину «Англичанин в Москве», в первую очередь видишь заявленного в названии англичанина в цилиндре; но на этот узнаваемый образ накладываются предметы, не имеющие никакого (прямого) отношения ни к англичанину, ни к Москве. Можно прибегнуть к наиболее простой (и наименее информативной) интерпретации картины: англичанин, шагая по улицам Москвы, улавливает взглядом отдельные вещи – сабля, лестница, церковь, Скаковое общество, штыки и т.д., которые смешиваются в его сознании в единое пространство. Но как тогда объяснить наличие именно этих, изображенных на картине вещей? Одну из интерпретаций, действительно заслуживающую внимания, дает исследователь Николай Фиртич. Он называет картину «Англичанин в Москве» притчей о новом видении, отсылающей к «Притче о зажженной свече» из Нового Завета. По мнению Фиртича, мотив противостояния света и тьмы (свеча, белоснежная рыба, затемненное лицо, желтый луч), крестообразная композиция (пересечение сабли и свечи, расположение частей слов), символика Богочеловека (в образе рыбы и человека) – «все объединяется верой Малевича в художника как творца и пророка нового видения»<sup>51</sup>. Эта трактовка раскрывает смысл большинства изображенных на картине предметов, и, в свете того, что «литературное наследие Малевича свидетельствует о глубоком знакомстве художника с библейскими текстами

<sup>51</sup> Фиртич Н. «Англичанин в Москве» Казимира Малевича как притча о новом видении // Борис Калаушин. Персональная выставка. Альманах "Аполлон". Бюллетень №1. – СПб. 1997.

и исполнено ссылками на текст священного писания»<sup>52</sup>, кажется убедительной. Мы же проведем сравнительный анализ предметов, изображенных на картине Малевича, и предметов, возникающих в стихотворении-“картине” Маяковского, не привлекая к работе существующие интерпретации.

В первую очередь обратим внимание на технику выполнения картины и стихотворения. Выше уже было сказано о том, что Маяковский в своем раннем поэтическом творчестве «рисует» мир стихотворения, поэтому попробуем взглянуть на его текст как на своего рода картину. Бобринская, рассуждая об особенностях кубофутуризма в целом, пишет: «можно говорить также о формировании в кубофутуризме концепции единого пространства для существования знака независимо от его природы (живописной или словесной) и его расположения – в плоскости картины или книжной страницы»<sup>53</sup>. Мы видим, что как в пространстве стихотворения Маяковского существует живописный (зримый) знак, так и в пространстве картины Малевича существует словесный знак. В обоих случаях этот эффект достигается построением произведений по принципу алогичности и симультанности, в произведениях «одномоментно совмещаются реальности разных уровней»<sup>54</sup>. В стихотворении Маяковский постепенно дает одно явление за другим в его статическом выражении; читатель не может выстроить цепь событий, потому что события в тексте Маяковского не раскрываются во времени – поэт фиксирует мгновение. Вещи и действия в произведении отсылают к своему зрительному образу, предстают в сознании читателя как картинки. Альфонсов, обращаясь еще к первому опубликованному стихотворению Маяковского «Ночь» пишет, что «поэт словно перенес увиденное сперва на полотно, а потом уж – с усилием –

<sup>52</sup> Фиртич Н. «Англичанин в Москве» Казимира Малевича как притча о новом видении // Борис Калаушин. Персональная выставка. Альманах "Аполлон". Бюллетень №1. – СПб. 1997.

<sup>53</sup> Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. А. Бобринская. – М.: Пятая страна, 2003. – с. 166

<sup>54</sup> Там же, с. 168

описал этот пейзаж». То же можно сказать и о стихотворении «Уличное»: каждые две строки будто являются не связанными между собой зарисовками городской жизни. Что же касается картины Малевича, алогичность здесь, как уже было сказано ранее, предстает в изображении «случайных» предметов, не выстраивающихся в логичную цепь; а симультанность изображенного выражается в том, что при переходе взгляда с одного предмета на другой, невозможно даже предположить событие, развивающееся во времени – зритель видит отдельно взятые предметы, существующие как бы вне времени (в отличие от сюжетных произведений живописного искусства, в которых даже в изображенном мгновении можно усмотреть или предположить последовательность событий).

Посмотрим теперь на цветовую палитру исследуемых произведений. В первой же строке стихотворения возникает зеленый цвет – «истертых ликов цвель», который, к тому же, несет неприятный оттенок. На полотне Малевича зеленым цветом окрашено лицо англичанина, оставшееся в тени рыбы. Причем зеленый у Малевича также скорее плесневый, чем чисто травяной. Следующее совпадение как цвета, так и – слова «на лунном сельде» соответствуют рыбе в середине композиции картины. Эпитет «лунный» воспринимается, прежде всего, как светящийся белый (именно такой мы и видим луну) и отлично описывает белоснежную, светящуюся на фоне других цветов рыбу с полотна Малевича. В тексте Маяковского появляется и «крашенная буква», которая действительно «скачет» по картине Малевича: художник не записывает буквы в строчку – он располагает их в свободном пространстве в разных частях картины, меняя, помимо прочего, регистр букв. Так, получается, что при чтении слов «частичное затмение» взгляд читателя перескакивает с одной части картины на другую. Еще два предмета, создающие цветовое ощущение в стихотворении «Уличное» – «блещущие копы» и «белый газ», в точности отображаются на картине: сабля на

переднем плане в центре композиции и белый газ в небе на заднем плане в верхней части полотна.

Обращаясь к анализу предметов в стихотворении Маяковского и на картине Малевича, отметим, что часть изображенных предметов остается в пределах своего искусства и выполняет в нем свои роли; другая же часть переходит границы словесного и живописного искусств и совмещает в себе силу того и другого.

К первой группе относятся, например, «шага сваи», «бубны улиц», дробь, трамваи в стихотворении «Уличное». Хотя Маяковский и отсылает к некоторым зрительным картинкам (не шаги, а «шага сваи»; не улицы, а «бубны улиц»), эти образы скорее наполняют стихотворение звуком. Шум улицы, заполняющий сознание читателя, напоминает о наследии итальянских футуристов, высоко ценивших технический прогресс, машины и звуки, которые они издают. Запечатленный в словах звуковой образ улицы остается в пределах словесного искусства – в алогизме Малевича нет намеков на звучание. Особенностью картины «Англичанин в Москве» становится изображение вертикального устремления композиции, подчеркнутое огнем свечи и вертикальным положением рыбы – самого яркого предмета на картине. Фиртич интерпретирует вертикальное движение в пользу своей точки зрения на картину Малевича как на притчу о новом видении. Другой особенностью является изображение света и тени. Если присмотреться, разные предметы на картине освещены с разных сторон: на саблю свет падает слева, на помещенную за саблей свечу – слева, на рыбу свет падает спереди, а на лицо англичанина – слева, а находящиеся на заднем плане ножницы и пила освещены и вовсе снизу. Это создает иллюзию глубины пространства: между всеми изображенными предметами есть достаточное количество пространства для того, чтобы по-разному их осветить. Такая техника «углубления» пространства не может быть перенесена в словесное

искусство – она возможна только в рамках конкретного образа, а не умозримого образа Маяковского.

Ко второй группе предметов, пересекающих границы искусств, можно отнести, к примеру, «истертых ликов цвель» у Маяковского и плеснево-зеленое лицо англичанина у Малевича – выраженный в словах образ с легкостью воплощается на холсте; «крашенная буква» у Маяковского и слова «частичное затмение», «скаковое общество» у Малевича – здесь происходит заимствование материалов. Сюда же можно отнести и свободно переводимые из словесного искусства в изобразительное образы сельди, единого глаза, неба и белого газа.

Творчество футуристов в целом «связано со снятием всех наслоений времени и выходом к наиболее первичным условиям возникновения искусства слова и искусства изображения»<sup>55</sup>. Это означает, что в живописное изображение стремилось обрести знаковый характер, в то время как слово, напротив, отсылало к чувственному опыту зрения и осязания. Такой «процесс взаимоисчерпания в формах»<sup>56</sup> стал для обоих искусств одновременно движением к собственным истокам и приближением к синтезу, взаимопроникновению. Отличным примером этому становятся стихотворение Маяковского «Уличное» и картина Малевича «Англичанин в Москве», каждое из которых пользуется приемами другого вида искусства и задает новые способы прочтения.

## 2.2 Айги и Ларионов

Поэзия Геннадия Айги ни на что не похожа: он выстраивает собственный поэтический язык, авторскую систему пунктуации, уделяет внимание визуально-графическому оформлению своих текстов. Сам поэт в одном из интервью так говорит о своем поэтическом языке: «я решил: буду в

<sup>55</sup> Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. А. Бобринская. – М.: Пятая страна, 2003. – с.165

<sup>56</sup> Там же.

стихах строить тугие пространства, и буду строить их иначе, чем принято в русской поэзии, в других пространствах. И мои стихи стали превращаться в тот тип свободных стихов, которые я раньше не любил. В русской поэзии не было удачных свободных стихов»<sup>57</sup>. Айги, для которого русский язык даже не был родным, испытал на себе влияния русских поэтов разных эпох – от Лермонтова до Маяковского, и разработал свой собственный поэтический голос.

Большое влияние на становление поэтики Айги оказал русский авангард: «Айги прекрасно знал авангардное искусство в различных его проявлениях, и не только русское, конечно. Но в русском он формировался, напрямую общаясь с действующими лицами авангарда»<sup>58</sup>. Поэт вспоминает, как в возрасте 14 лет впервые читал поэзию Маяковского: «в сорок восьмом мальчишки из соседней деревни, которые учились вместе с нами, нашли у одного из них в доме большой том Маяковского. Вот он произвел на меня невероятное впечатление. Я начал подражать Маяковскому»<sup>59</sup>. Айги был лично знаком с Борисом Пастернаком, Алексеем Крученых, Давидом Бурлюком, Николаем Харджиевым. Последний выступал организатором выставок авангардного искусства в Музее Маяковского, где с начала 1960-х годов стал работать Айги. Именно здесь в 1965 году прошла выставка М. Ларионова и Н. Гончаровой, к которой было написано исследуемое нами стихотворение «Н. Х. среди картин».

Прежде чем приступать к анализу стихотворения Айги в его взаимодействии с живописью, обратимся к теории лучизма Михаила Ларионова. Это одна из первых концепций абстрактного искусства, которая была создана в 1910-е годы. В Манифесте «Лучисты и будущники», опубликованном в 1913 году, лучизм заявлен как синтез кубизма, футуризма

<sup>57</sup> Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале / И. Врубель-Голубкина; предисл. Л. Кантор-Казовской. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.

<sup>58</sup> Айги Г. Собрание сочинений: в 7 т. / Г. Айги; сост. Г. Айги, А. Макарова-Кроткова. – М.: Гилея, 2009.

<sup>59</sup> Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале / И. Врубель-Голубкина; предисл. Л. Кантор-Казовской. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.

и орфизма. Используя техники этих стилей, лучизм изображает «пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника»<sup>60</sup>. Ключевой особенностью лучистой живописи становится то, что предметы реального мира здесь не играют роли, а наиболее важным становится фактура, комбинация цвета, насыщенность линий-лучей – «сущность самой живописи»<sup>61</sup> в чистом виде. Первые работы в этом стиле появились еще до 1913 года: на выставке «Ослиный хвост» в декабре 1912 года Ларионов в ряду прочих своих картин представил работы «Портрет дурака» и «Лучистая колбаса и скумбрия». Стоит заметить, что ранние лучистские работы Ларионова можно отнести к «реалистическому» лучизму – в них еще сохраняется фигуративное изображение. Однако очень скоро художник переходит к беспредметной живописи, отрицая любую необходимость изображения на картине предметов материального мира.

Интересно, что в поэтическом языке Айги и теории лучизма Ларионова обнаруживаются некоторые сходства: и та и другая концепция отказывается от опыта предшественников ради создания абсолютно нового художественного языка; и та и другая концепция при этом, тем не менее, отталкивается от авангардного искусства (в частности, от футуризма), выходит из него; наконец, и та и другая концепция предлагает новое понимание, ощущение пространства. Айги, объясняя отсутствие рифм в своих стихотворениях, говорит, что «задача заключается в построении, и речь идет о новом конструктивном виде»<sup>62</sup>. Его поэтический язык – это «новый тип конструкции, новый тип построения пространства»<sup>63</sup>. Также и теория лучизма предлагает новое видение пространства: «Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного – в ней

---

<sup>60</sup> Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – с. 364

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале / И. Врубель-Голубкина; предисл. Л. Кантор-Казовской. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.

<sup>63</sup> Там же.



возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением»<sup>64</sup>. Возможно, именно это делает взаимодействие языка Айги и техники лучистов в стихотворении «Н. Х. среди картин» таким органичным.

В первую очередь, обратимся к названию стихотворения. «Н. Х. среди картин» – несомненно, речь идет об организаторе выставок в Музее Маяковского Николае Харджиеве. Давая такое название произведению, Айги уже делает заявку на описание некоего пространства - выставочного зала и Харджиева в нем, «среди картин». Но начиная читать, мы не обнаруживаем в тексте ни Харджиева, ни выставочного зала, ни выставленных картин. Вместо этого возникает пространство, наполненное отраженными от предметов лучами, которые, подобно лучам солнца в дымке, становятся отчетливо видны «в мареве этом». Айги заимствует у лучистов принцип беспредметности и отказывается от описания материального мира в пользу обычно незаметного пространства света.

Как и лучисты, Айги насыщает пространство, за счет чего становятся видимы и лучи света. Но в отличие от художников, которые добивались насыщенности в цвете, поэт прибегает к описанию всеми знакомого ощущения духоты, тяжести воздуха. Эффект душного, плотного пространства создается словами «снова в жару озаряемы», «воздух ... как тонкая гарь», «воздух ... тянется слабо из сада пустого». Кроме того, насыщенности прибавляет и авторская пунктуация Айги. Пробелы в словах («а п р е л я - как сказано - с о т о г о») заставляют медленнее, четче проговаривать их; двусточия в конце многих строк создают обманчивое ощущение наполненности: после двусточия должно идти объяснение или перечисление, и хотя его нет, заряженность все же присутствует; пунктуация в конце четвертой строки («леса составлять собирающиеся.....- ») намеренно и постепенно уводит мысль вдаль от реальности. Таким образом, не имея

---

<sup>64</sup> Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009. – с. 364

возможности воплотить насыщенность в красках, Айги прибегает к опыту восприятия пространства и звука. М. Айзенберг в предисловии к собранию сочинений Айги писал: «Лучшие вещи Айги – это какой-то голос бессловесности. Голос пространства, – голос немой протяженности. Одушевление природных сил»<sup>65</sup>.

В стихотворении Айги вместо предметов обозначаются «полу-лучи», «полу-духи» и «полу-деревья». Приставка «полу-» позволяет поэту описать две стороны одной сущности. Первый раз в начале стихотворения это лучи-духи, то есть лучи, представленные не как прямые линии в двухмерном пространстве, но как рассеивающиеся, размывающиеся в многомерном пространстве полосы света. В конце стихотворения возникает образ деревьев-лучей. Так Айги связывает материальный мир с пространством «нарисованной» им картины: деревья в саду становятся лучами в видении поэта.

Наконец, то, что видно с первого взгляда – визуально-графическое оформление текста, также отсылает к теории лучизма. Айги вспоминает: «В 1962 году я впервые прочел теоретические труды Малевича, и они имели на меня колоссальное влияние. Он писал о том, почему поэзия должна быть в виде строки. Одна строка может уйти в небеса, другая украшать, а третья протянуться совершенно иначе»<sup>66</sup>. Поэт строит несколько длинных фраз, выходящих за рамки текста, как лучи-отражения предметов выходят за рамки этих предметов.

Стихотворение Айги «Н. Х. среди картин» является значимым примером взаимодействия и в какой-то мере даже слияния словесного и изобразительного искусства. Поэт в названии стихотворения отсылает к полотнам Ларионова и Гончаровой, хоть и не называет конкретные работы (полное название стихотворения звучит так: «Н. Х. среди картин (К выставке

<sup>65</sup> Айги Г. Собрание сочинений: в 7 т. / Г. Айги; сост. Г. Айги, А. Макарова-Кроткова. – М.: Гилея, 2009.

<sup>66</sup> Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале / И. Врубель-Голубкина; предисл. Л. Кантор-Казовской. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.

М. Ларионова и Н. Гончаровой в Музее Маяковского)». Это стихотворение можно считать сводным экфрасисом, который представляет собой «описание изобразительных мотивов нескольких произведений одного автора, школы, направления, которые создают в результате целое, некую собирательную модель»<sup>67</sup>. Не описывая произведение искусства, Айги, тем не менее, дает понять, что отталкивается от теории лучизма в живописи и перерабатывает в слове ее техники.

### 2.3 Бродский и Боччони

Во влиянии живописи на творчество Иосифа Бродского сомневаться не приходится. Во многих его текстах видны отсылки к произведениям изобразительного искусства, а некоторые стихотворения и вовсе представляют собой развернутые экфрасисы. Неслучайно Геллер писал, что Бродский – «самый экфрастичный из современных поэтов»<sup>68</sup>. Примечательна также работа Бродского с цветом и пространством – он видит окружающий мир в его визуальном аспекте, скользит взглядом по пространству как по полотну художника. В одном из интервью, отвечая на вопрос о влиянии музыки и живописи на литературное творчество, Бродский называет себя продуктом этих влияний и отмечает, что «это даже не влияние – это то, что определяет и формирует»<sup>69</sup>.

Истоки визуального мышления поэта восходят к временам его детства и юности: город, в котором Бродский провел эти годы – Ленинград, научил будущего поэта видеть окружающий мир в его визуальном аспекте. По этому поводу Бродский говорил: «Ленинград формирует твою жизнь, твое сознание в той степени, в какой визуальные аспекты жизни могут иметь на нас влияние. А этот город умеет это делать как никакой другой. Он содержит в себе всю историю цивилизации. Римские, греческие, египетские колоннады,

<sup>67</sup> Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11.

<sup>68</sup> «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013.

<sup>69</sup> Полухина В. Иосиф Бродский. Большая книга интервью / В. Полухина. – М., 2000.

китайские пагоды – здесь можно найти все. Это огромный культурный конгломерат, но без безвкусицы, без мешанины»<sup>70</sup>.

Большую роль в становлении эстетических взглядов поэта сыграли отношения с Мариной Басмановой. Будущая художница-иллюстратор была дочерью художника П. И. Басманова и ученицей В. В. Стерлигова, которые в свою очередь были учениками Казимира Малевича. В этом кругу общения, вероятно, сформировалась любовь Бродского к изобразительному искусству. Исследователь Л. Лосев замечает, что пример Басмановой, «которая, как это принято у художников, не расставалась с орудиями ремесла и постоянно тренировала руку и глаз эскизами»<sup>71</sup>, оказал воздействие и на поэтическую практику Бродского – он всегда имел при себе записную книжку и постоянно делал в ней заметки.

Помимо прочего, Бродский и сам делал графические зарисовки. Примером может послужить набросок обложки поэмы «Горбунов и Горчаков», который, по свидетельству филолога Ю. Левинга, имел визуальный подтекст - картина М. Ларионова «Голубой Лучизм» («Портрет Дурака»)<sup>72</sup>. По мнению Левинга, «средствами рисунка Бродский ищет - и находит – визуальный эквивалент сложной структуре диалогического нарратива в устройстве близкой ему по духу абстрактной живописи»<sup>73</sup>, давая читателю подсказку к интерпретации своей поэмы.

Говоря о художественных пристрастиях Бродского, нужно сказать, что его отношение к авангардной живописи XX века было скептическое, а в поздний период его творчества и вовсе крайне негативное – с большой любовью он относился преимущественно к итальянской живописи эпохи Ренессанса. И все же в литературном творчестве Бродского чувствуется

<sup>70</sup> Полухина В. Иосиф Бродский. Большая книга интервью / В. Полухина. – М., 2000.

<sup>71</sup> Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2006.

<sup>72</sup> Левинг Ю. На подступах к визуальной эстетике Иосифа Бродского. Пять заметок об авангарде [Электронный ресурс] / Ю. Левинг // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 133. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6316> (дата обращения: 24.04.18)

<sup>73</sup> Там же

влияние авангардного изобразительного искусства: «Это относится и к символике цвета в его стихах, в особенности «универсального цвета», белого, который он сам постоянно связывает с именем Малевича (например, в «Римских элегиях»), и к образам одушевленных машин и мебели в духе итальянского футуризма (цикл «Кентавры», «Стихи о зимней кампании 1980 года»))»<sup>74</sup>. Среди художников своего столетия в разные периоды жизни он выделял, например, Жоржа Брака и Рауля Дюфи, Пьера Боннара и Эдуарда Вюйяра. Смену предпочтений исследовательница Т. Автухович трактует как «движение Бродского от живописного авангарда – кубизма с его интересом к предметности мира, лаконизмом геометрических форм (Жорж Брак) к более сдержанной импрессионистической манере Пьера Боннара и затем к поэтическому осмыслению повседневности, характерному для Эдуарда Вюйяра»<sup>75</sup>. Увлечение авангардом в 1970-е годы, возможно, напомнило Бродскому о его интересе к футуристу Умберто Боччони: «Припоминаю, что когда мне было лет девятнадцать – двадцать, мне нравился Боччони. Я даже написал стихотворение, в котором попытался передать присущее ему ощущение движения»<sup>76</sup>. Об этом стихотворении и пойдет речь в нашем дальнейшем анализе.

Художник и скульптор Умберто Боччони был теоретиком зародившегося в 1909 году в Италии футуризма, одним из авторов «Технического манифеста футуристической живописи». Итальянский футуризм отрицал художественные ценности прошлого: «Мы намереемся освободить ее [Италию] от бесчисленных музеев, которые, словно множество кладбищ, покрывают ее»<sup>77</sup>, – заявляли футуристы в своем первом Манифесте. Вместо ценностей старой культуры они воспевали технический прогресс,

<sup>74</sup> Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2006.

<sup>75</sup> Автухович Т. Е. Поэтические экфрасисы Иосифа Бродского / Т. Е. Автухович // *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji: Księga pamiątkowa poświęcona prof. zw. dr hab. Joannie Mianowskiej*. – Toruń, 2011.

<sup>76</sup> Полухина В. Иосиф Бродский. Большая книга интервью / В. Полухина. – М., 2000.

<sup>77</sup> Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма: пер. С. Портновой и В. Уварова // Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в.; сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986.

агрессию и энергию; пропагандировали войну и революцию; восхищались машинами, шумом и городами. Футуристическая живопись отличалась смещением пространственных планов, наложением предметов, раздробленными на фрагменты фигурами, воронкообразными формами, контрастными цветами. В некоторых художественных приемах футуризма обнаруживается влияние кубистической стилистики. Однако в отличие от кубизма, нацеленного на исследование возможностей пространства, футуризм стремился запечатлеть динамическую форму во времени. «Изображение на холсте движущихся предметов одновременно в разных стадиях движения»<sup>78</sup> превращало картины футуристов в абстракции, аккумулирующие в себе энергию, скорость и агрессию.

Эту силу футуристической живописи Бродский внедрил в одно из своих произведений. В стихотворении «Ист Финчли» из цикла «В Англии» читаем:

Посредине абсурда, ужаса, скуки жизни  
стоят за стеклом цветы, как вывернутые наизнанку  
мелкие вещи - с розой, подобно знаку  
бесконечности из-за пучка восьмерок,  
с колесом георгина, буксующим меж распорок,  
как расхристаный локомотив Боччони,  
с танцовщицами-фуксиями и с еще не  
распустившейся далией...<sup>79</sup>

Атрибутированный по автору экфрасис отсылает, по мнению Л. Лосева, к картине «Прощания» из знаменитого триптиха Боччони «Состояния сознания». Бродский мог познакомиться с этой работой еще в Петербурге в конце 1950-х — возможно, в художественных альбомах Басмановых, а к моменту написания цикла «В Англии» поэт уже наверняка видел оригинал

<sup>78</sup> Бродский И. Собрание сочинений: в 7 т. / И. Бродский; сост. Г. Ф. Комаров, общ. ред. Я. А. Гордина. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001.

<sup>79</sup> Там же.

этой картины в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Несмотря на сжатый характер, это экфрастическое описание не только выполняет смыслообразующую функцию, но и обнаруживает некоторые особенности поэтики Бродского.

Посмотрим на все стихотворение целиком и обратим внимание, во-первых, на место, которое занимает вещь в стихотворении, и во-вторых, на осязаемое противопоставление движения и покоя, беспорядка и порядка.

О поэтике вещи в творчестве Бродского пишет Ю. Лотман: «Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством, <...> вещь становится (или жаждет стать) активной стороной: пространство стремится вещь поглотить, вещь – его вытеснить»<sup>80</sup>. В стихотворении «Ист Финчли» Бродский не описывает пространство, но обращает пристальное внимание на вещи. Важно притом не количество вещей в пространстве, а их форма. Лотман приводит строки из «Римских элегий»:

Чем незримей вещь, тем верней,  
что она когда-то существовала  
на земле, и тем больше она - везде,

и приходит к выводу, что «переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, <...> есть не ослабление, а усиление реальности»<sup>81</sup>. Не в материи, а в форме вещи Бродский усматривает ее абсолютность: «сзади то ли верблюды, то ли просто холмы», «хризантема газовой плитки», «очертания тела». В этом смысле исследуемое нами экфрастическое описание картины Боччони играет значительную роль. Художник, используя приемы абстрактной живописи, изображает не конкретный четко зримый локомотив, а локомотив вообще, идею локомотива. Бродский же вводит экфрасис в свой текст, чтобы

<sup>80</sup> Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой: (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского "Урания") // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. – Таллин, 1993. – Т. 3.

<sup>81</sup> Там же.





пчела - травой, трава - опять пространством.<sup>83</sup>

Поэт акцентирует внимание читателя на движении взгляда, фокусировке на конкретных вещах (цветке, пчеле, траве) и расфокусировке зрения, слиянию вещей в единое пространство.

Еще одной чертой футуризма в живописи являлись контрастные цвета, и хотя в этом стихотворении Бродский не называет ни одного цвета, функцию «раскрашивания» играют постоянно возникающие в тексте названия цветов. К слову, существует мнение, что Бродский в своем стихотворении описывает более раннюю картину Боччони «Проходящий поезд». Картина выполнена в стиле импрессионизма за год до возникновения футуризма. «Поэтика движения в «Проходящем поезде» передается еще не динамической композицией, но уже близкой к абстракции насыщенной цвето-«энергетической» формой»<sup>84</sup>, – пишет Левинг, предполагая эту картину источником вдохновения в плане цветового решения стихотворения.

Посмотрим на само экфрасическое описание. Оно очень сжато: Бродский лишь применяет эпитет «расхристанный» по отношению к локомотиву, изображенному на картине.

С одной стороны, «расхристанный» можно понимать в значении «растерзанный» – в этом смысле Бродский описывает изобразительную технику Боччони, стремящегося передать симультанность движения локомотива. Кроме того, Бродский использует экфрасис в качестве сравнения: «с колесом георгина, буксующим меж распорок, / как расхристанный локомотив Боччони». Цветок георгина выглядит таким же расхристанным, собранным из фрагментов, абстрактным.

<sup>83</sup> Бродский И. Собрание сочинений: в 7 т. / И. Бродский; сост. Г. Ф. Комаров, общ. ред. Я. А. Гордина. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. 3.

<sup>84</sup> Левинг Ю. На подступах к визуальной эстетике Иосифа Бродского. Пять заметок об авангарде [Электронный ресурс] / Ю. Левинг // Новое литературное обозрение. – 2015. – № 133. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6316> (дата обращения: 24.04.18)

С другой стороны, «расхристанный» можно понимать как «расхлябанный», «беспорядочный». Это приводит нас к проблеме соотношения порядка и беспорядка в поэтике Бродского. Лотман пишет: «сущность бытия проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. Именно беспорядок достоин того, чтобы быть запечатленным в памяти («Помнишь свалку вещей...»); именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности, абсолюта»<sup>85</sup>. В теме беспорядка раскрывается абсолютная суть вещей – возможно, Бродский стремится усилить этот эффект экфрасическим описанием.

В стихотворении Бродского чувствуется некоторая двойственность, и речь здесь идет не только о категориях порядка и беспорядка, но и о противопоставлении движения покою. По собственному признанию поэта, он стремился передать ощущение движения в картине Боччони. Однако мотив движения возникает не только в экфрасисе – он проходит сквозь все стихотворение: «Земля поглощает воду / с неожиданной скоростью», «на камине маячит чучело перепелки», «в окне экспресса, уходящего в вечность», «с танцовщицами-фуксиями». И экфрасис его только усиливает. Бродский стремится показать оборотную сторону «плавающего в покое мира», и об этом также свидетельствуют некоторые фразы из текста: «вода из-под крана, / прекращая быть пресной, делается соленой», «пластинка / начинает вращаться против движенья стрелки», «гуща, отделяющаяся от жижи», «цветы, как вывернутые наизнанку / мелкие вещи». Мы видим, что мир произведения имеет две стороны – покой и движение, и экфрасис призван поддерживать атмосферу последней.

Художники-футуристы, как уже было сказано, воспевали машины, шум, создаваемый ими, и город – площадку, на которой обретала обороты

---

<sup>85</sup> Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой: (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского "Урания") // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. – Таллин, 1993. – Т. 3.

новая эра технического прогресса. Бродский привнес эту эстетику и в свое стихотворение. Уже в третьей строке читаем название военного корабля, появившегося как раз в начале XX века: «точно дредноут в мелком / деревенском канале». Звук, вызывающий в памяти образ чего-то технического – вроде автомобиля или корабля, возникает в третьей строфе: «издающая запах чая гудящая хризантема / газовой плитки». Слова, предшествующие экфрасическому описанию – «с колесом георгина, буксующим меж распорок», также отсылают к образу машины.

Исследователь М. Крепс справедливо замечает: «Природу художественной детали Бродского трудно определить из-за ее абсолютной новизны – здесь какое-то соединение <...> поэтики, базирующейся не столько на поэтической, сколько на живописной традиции двадцатого века»<sup>86</sup>. Действительно, мы видим тесное сплетение художественного и поэтического мира даже в рамках одного стихотворения. За счет этого сжатый экфрасис не выглядит выпадающим из общей канвы текста – наоборот, он здесь необходим. По словам Крепса, «художественная деталь Бродского не бьет по глазам, ибо она семантически уместна, контекстуально оправдана, вовлечена в сложные отношения с другими уровнями текста»<sup>87</sup>. Так и экфрасическое описание картины «Прощания» Боччони составляет неотъемлемую часть стихотворения «Ист Финчли», выполняет в нем целый ряд функций (моделирующую, контекстную и смыслообразующую) и предлагает новый взгляд на поэтическое творчество Бродского – взгляд со стороны изобразительного искусства.

<sup>86</sup> Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского / М. Крепс. – Ann Arbor: Ardis, 1984.

<sup>87</sup> Там же.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование, проведенное в данной работе, показало, в каком виде принципы футуристической живописи могут быть воплощены в поэтическом произведении. На примере стихотворений Маяковского, Айги и Бродского мы увидели, как поэты применяют техники построения живописного полотна к тексту.

В ранней поэзии Маяковского, к которой относится стихотворение «Уличное», живопись играет ключевую роль: поэт-художник «рисует» образы в своем стихотворении. Сопоставление его произведения с картиной Малевича «Англичанин в Москве» показало сходство используемых техник: алогизм, симультанность, насыщенность цвета. Кроме того, личное знакомство и сотрудничество Маяковского и Малевича и близость образов в самих произведениях допускает возможность того, что одно произведение было вдохновлено другим.

Поэтический язык, созданный Айги, в некоторой степени отталкивается от принципов авангардного искусства: Айги не только изучал его, но и был знаком с такими его представителями, как Д. Бурлюк, Крученых, Харджиев. Огромное влияние на поэта оказали также Маяковский и Малевич. В стихотворении «Н. Х. среди картин», приуроченном к выставке Ларионова и Гончаровой в Музее Маяковского, прослеживаются техники лучизма. Айги в своем тексте создал насыщенное пространство, использовал принцип беспредметности, показал не сами вещи, а их отражения в лучах – буквально написал стихотворение в стиле лучизма. Помимо прочего, Айги воплотил идею луча в визуально-графическом оформлении: из стройного ряда строчек вырываются несколько длинных «лучей».

Что же касается Бродского, он не был близок с авангардом, хотя и выделял некоторых художников начала XX века. В поэтике Бродского, уже оформившейся к моменту написания «Ист Финчли», обнаруживается

сходство с живописью итальянского футуризма: интерес к форме вещей, техника монтажа, мотив движения. Привнося в стихотворение экфрастическое описание картины Боччони «Прощания», Бродский заостряет внимание на перечисленных техниках и подсказывает читателю визуальный эквивалент образа.

На этих примерах мы видим, какой разной может быть интермедиальность в искусстве. Мы приходим к выводу, что, в основном, поэты заимствуют у художников именно техники, желая сформировать новый, наполненный дополнительным смыслом поэтический язык. При этом главной особенностью и, мы бы сказали, необходимостью интермедиальности является то, что «опыт других искусств не переносится механически на чуждую ему почву: он претворяется, перерабатывается в лоне искусства, которое его восприняло»<sup>88</sup>. Интермедиальность позволяет расширить возможности как поэтического языка, так и языка изобразительного искусства (не зря мы говорим о взаимодействии и взаимовлиянии) и дать читателю новый взгляд на литературу сквозь призму живописи.

---

<sup>88</sup> Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – с. 31

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

### Литературные тексты:

1. Айги Г. Собрание сочинений: в 7 т. / Г. Айги; сост. Г. Айги, А. Макарова-Кроткова. – М.: Гилея, 2009. – Т. 1.
2. Бродский И. Собрание сочинений: в 7 т. / И. Бродский; сост. Г. Ф. Комаров, общ. ред. Я. А. Гордина. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001. – Т. 3.
3. Маяковский В. В. Собрание сочинений: в 12 т. / В. В. Маяковский. – М.: Правда, 1978. – Т. 1.

### Научно-критическая литература:

4. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977.
5. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. – М.: Восточная литература, 1998.
6. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. – М.: Новое литературное обозрение, 2013.
7. Рубинс М. О. Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас / М. О. Рубинс. – СПб.: Академический проспект, 2003.
8. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11.
9. Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии / Л. Лосев. – М.: Молодая гвардия, 2006.
10. Полухина В. Иосиф Бродский. Большая книга интервью / В. Полухина. – М., 2000.

- 11.Лотман Ю. М., Лотман М. Ю. Между вещью и пустотой: (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского "Урания") // Лотман Ю. М. Избранные статьи. В 3 т. – Таллин, 1993. – Т. 3.
- 12.Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1989.
- 13.Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992.
- 14.Альфонсов В. Н. Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников / В. Н. Альфонсов. – М., Л.: Советский писатель, 1966.
- 15.Литература и живопись: сб.ст. / отв. ред. А. Н. Иезуитов. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1982.
- 16.Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962.
- 17.Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия «Symposium», Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. – СПб.: 2001. – Вып. 12.
- 18.Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб. – Вып. 3.
- 19.Маяковский В. Я сам / В. Маяковский. – М.: Правда, 1978.
- 20.Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. – СПб.: ООО «Полиграф», 2009.
- 21.Бобринская Е. А. Русский авангард: истоки и метаморфозы / Е. А. Бобринская. – М.: Пятая страна, 2003.
- 22.Пигарев К. Русская литература и изобразительное искусство / К. Пигарев. – М.: Наука, 1966.
- 23.Терехина В. Н. Военный лубок Маяковского и Малевича // Политика и поэтика: русская литература в историко-культурном контексте Первой мировой войны: публикации, исследования и материалы / Учреждение

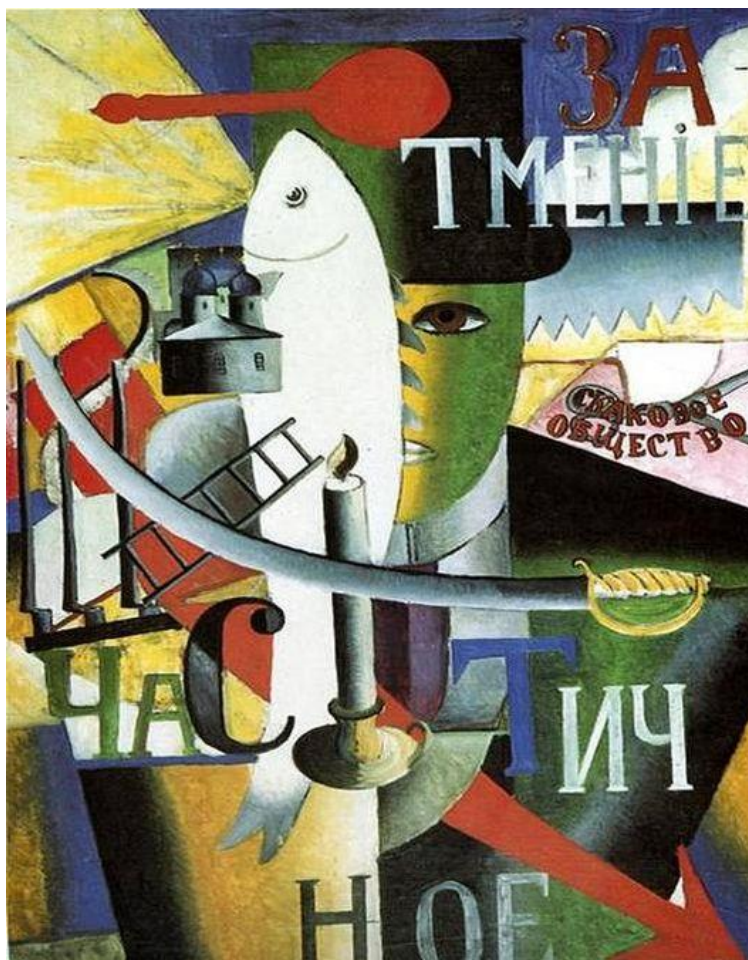
- РАН. Институт мировой литературы им. А.М. Горького; отв. ред. В.В. Полонский; науч. ред. Е.В. Глухова. – М.: ИМЛИ РАН, 2014.
24. Фиртич Н. «Англичанин в Москве» Казимира Малевича как притча о новом видении // Борис Калаушин. Персональная выставка. Альманах "Аполлон". Бюллетень №1. – СПб. 1997.
  25. Врубель-Голубкина И. Разговоры в зеркале / И. Врубель-Голубкина; предисл. Л. Кантор-Казовской. – М.: Новое литературное обозрение, 2014.
  26. Автухович Т. Е. Поэтические экфрасисы Иосифа Бродского / Т. Е. Автухович // *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji: Ksiega pamiatkowa poswiecona prof. zw. dr hab. Joannie Mianowskiej*. – Torun, 2011.
  27. Олейников А. Теория наррации О. М.Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа [Электронный ресурс] / А. Олейников // *Русская антропологическая школа. Институт РГГУ*. – 2003. URL: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm> (дата обращения: 18.03.18)
  28. Левинг Ю. На подступах к визуальной эстетике Иосифа Бродского. Пять заметок об авангарде [Электронный ресурс] / Ю. Левинг // *Новое литературное обозрение*. – 2015. – № 133. URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6316> (дата обращения: 24.04.18)
  29. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис [Электронный ресурс] / Ю. В. Шатин // *Критика и семиотика*. – Новосибирск, 2004. – Вып. 7. URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm> (дата обращения: 20.04.18)
  30. Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского / М. Крепс. – Ann Arbor: Ardis, 1984.
  31. Марков А. Поэзия до и после экфрасисов / А. Марков. – М.: Ridero, 2016.
  32. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002.



- 33.Хлебников В. Неизданные произведения / В. Хлебников. – М., 1940.
- 34.Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма: пер. С. Портновой и В. Уварова // Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в.; сост., предисл., общ. ред. Л. Г Андреева. – М.: Прогресс, 1986.
- 35.Аристотель. Поэтика. Об искусстве поэзии / Аристотель. – Л.: ГИХЛ, 1957.
- 36.Леонардо да Винчи. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором [Электронный ресурс]. URL: [http://velib.com/read\\_book/vinchi\\_leonardo\\_da/traktat\\_o\\_zhivopisi/spor\\_zhivopisca\\_s\\_poehtom\\_muzykantom\\_i\\_skulptorom/](http://velib.com/read_book/vinchi_leonardo_da/traktat_o_zhivopisi/spor_zhivopisca_s_poehtom_muzykantom_i_skulptorom/) (дата обращения: 24.03.2018)
- 37.Лессинг Г. Э. Избранное / Г. Э. Лессинг. – М.: Художественная литература, 1980.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### К. Малевич «Англичанин в Москве»



### В. Маяковский «Уличное»

В шатрах, истертых ликов цвель где,  
 из ран лотков сочилась клюква,  
 а сквозь меня на лунном сельде  
 скакала крашенная буква.  
 Вбиваю гулко шага сваи,  
 бросаю в бубны улиц дробь я.  
 Ходьбой усталые трамваи  
 скрестили блестящие копья.  
 Подняв рукой единый глаз,

кривая площадь кралась близко.

Смотрело небо в белый газ  
лицом безглазым василиска.

**У. Боччони «Прощания»**



**И. Бродский «Ист Финчли»**

Вечер. Громоздкое тело движется в узкой,  
стриженной под полубокс аллее с рядами фуксий  
и садовой герани, точно дредноут в мелком  
деревенском канале. Перепачканный мелом  
правый рукав пиджака, так же как самый голос,  
выдает род занятий – "Розу и гладиолус  
поливать можно реже, чем далии и гиацинты,  
раз или два в неделю". И он мне приводит цифры  
из "Советов любителю-садоводу"

и строку из Вергилия. Земля поглощает воду  
с неожиданной скоростью, и он прячет глаза. В гостиной,  
скупо обставленной, нарочито пустынной,  
жена – он женат вторым браком, – как подобает женам,  
раскладывает, напевая, любимый Джоном  
Голсуорси пасьянс "Паук". На стене акварель: в воде  
отражается вид моста неизвестно где.

Всякий живущий на острове догадывается, что рано  
или поздно все это кончается; что вода из-под крана,  
прекращая быть пресной, делается соленой,  
и нога, хрустевшая гравием и соломой,  
ощущает внезапный холод в носке ботинка.

В музыке есть то место, когда пластинка  
начинает вращаться против движенья стрелки.

И на камине маячит чучело перепелки,  
понадевшейся на бесконечность лета,  
ваза с веточкой бересклета  
и открытки с видом базара где-то в Алжире – груды  
пестрой материи, бронзовые сосуды,  
сзади то ли верблюды, то ли просто холмы;  
люди в тюбанах. Не такие, как мы.

Аллегория памяти, воплощенная в твердом  
карандаше, зависшем в воздухе над кроссвордом.

Дом на пустынной улице, стелящейся покато,  
в чьих одинаковых стеклах солнце в часы заката  
отражается, точно в окне экспресса,

уходящего в вечность, где не нужны колеса.  
 Милая спальня (между подушек – кукла),  
 где ей снятся ее "кошмары". Кухня;  
 издающая запах чая гудящая хризантема  
 газовой плитки. И очертания тела  
 оседают на кресло, как гуща, отделяющаяся от жижи.

Посредине абсурда, ужаса, скуки жизни  
 стоят за стеклом цветы, как вывернутые наизнанку  
 мелкие вещи – с розой, подобно знаку  
 бесконечности из-за пучка восьмерок,  
 с колесом георгина, буксующим меж распорок,  
 как расхристанный локомотив Боччони,  
 с танцовщицами-фуксиями и с еще не  
 распустившейся далией. Плавающий в покое  
 мир, где не спрашивают "что такое?  
 что ты сказал? повтори" – потому что эхо  
 возвращает того воробья неизменно в ухо  
 от китайской стены; потому что ты  
 произнес только одно: "цветы".

### **Г. Айги «Н. Х. среди картин»**

(К выставке М. Ларионова и Н. Гончаровой  
 в Музее Маяковского)  
 снова в жару озаряемы  
 полу-лучи  
 полу-духи:

леса составлять собирающиеся.....-

и в мареве этом:

воздух а п р е л я - как сказано - с о т о г о:

ищет кого-то

как тонкая гарь!..-

и - будто глазастой

(когда-то)

касавшийся раны:

тянется слабо из сада пустого:

к полу-деревьям

и полу-лучам -

в зале колышущимся